



Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

Hors-série n° 2 | 2008
Le Moyen Âge vu d'ailleurs

La musique polyphonique à la cour des papes au XIV^e siècle. Une sociologie historique

Étienne Anheim



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cem/9412>

DOI : 10.4000/cem.9412

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Étienne Anheim, « La musique polyphonique à la cour des papes au XIV^e siècle. Une sociologie historique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 16 janvier 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cem/9412> ; DOI : 10.4000/cem.9412

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

La musique polyphonique à la cour des papes au xiv^e siècle. Une sociologie historique

Étienne Anheim

- 1 La musique du Moyen Âge, ou plutôt *les musiques* du Moyen Âge car le singulier est particulièrement trompeur dans ce cas, sont étrangères au « canon » et au patrimoine de la culture musicale courante et apparaissent sous un jour exotique même à l'amateur averti¹. C'est pourquoi l'étude des pratiques musicales médiévales se nourrit du détour par une approche anthropologique : non seulement l'univers des perceptions sonores du Moyen Âge est complètement différent du nôtre, mais l'inscription sociale de la musique elle-même n'a que peu à voir avec celle que nous connaissons². Il n'est donc pas étonnant que l'ethnomusicologie ait été un moyen fécond de faire évoluer l'étude de la musique médiévale³ et que certaines recherches d'anthropologie musicale se prêtent en partie à une approche comparatiste pour qui s'intéresse à la musique médiévale⁴.
- 2 Il faut cependant avancer avec prudence dans cette direction car les pratiques musicales propres au monde médiéval ne se placent pas à tous égards sur le même plan que la musique pygmée ou indonésienne : si le Moyen Âge est incapable de se voir appliquées les catégories de la musique classique occidentale, elle n'est pas toujours analysable selon celles de l'ethnomusicologie qui privilégie, parfois de manière inconsciente, des modèles traditionnels de transmission orale, sans toujours prendre en compte ce qui est un élément majeur de la pratique médiévale, la dialectique de l'écriture et de l'oralité⁵. D'autre part, l'anthropologie musicale, qui a pour qualité de réinscrire l'histoire de la musique dans le cadre des sciences sociales à rebours d'une tradition musicologique très internaliste et idiographique, a parfois pour effet d'importer en même temps des clivages interprétatifs, comme le montre Antoine Hennion dans *La Passion musicale* : « prenons, pour illustrer ce grand écart, l'exemple de l'ethnomusicologie : rien ne l'exprime de façon plus tranchée que sa situation schizophrénique. Tantôt elle se fait ethnologie et la musique n'existe plus, tantôt elle se fait musicologie et crée sur mesure son objet musical, accumulant gammes et instruments dans un musée universel de la musique⁶. »

- 3 Contre ce risque d'axer l'analyse uniquement sur le monde social ou sur les objets musicaux, Antoine Hennion propose une sociologie des médiations qui tente de décrire la manière dont des objets bien réels s'inscrivent et agissent dans le monde par le truchement d'intermédiaires sur lesquels doit reposer l'essentiel de l'effort de compréhension⁷. Cette ouverture sociologique de l'espace musical est le prolongement de tentatives anciennes dans les sciences sociales pour comprendre la nature des objets musicaux et leurs conditions historiques d'existence, comme on le note dans les œuvres de Halbwachs⁸, Adorno⁹, ou Elias¹⁰, certains s'intéressant directement à la musique du Moyen Âge, comme Popper¹¹ et surtout Weber¹². Sans doute ce choix d'objet correspond-il au fait que la musique permet de poser des questions essentielles de sociologie générale à propos de la spécialisation des groupes professionnels, de la hiérarchie des valeurs, de la division des disciplines ou du rapport à l'écrit, mais quelque chose d'autre a poussé ces savants à écrire sur la musique : leur propre culture, leur attachement passionné à la musique occidentale classique.
- 4 C'est le point où la « passion musicale » fait retour vers les praticiens des sciences sociales : au moment même où nous pensions sortir de nous-même pour aller découvrir l'étrangeté de la musique médiévale, nous sommes ramenés à une interrogation sur notre propre culture – ce qui ne fait que souligner le paradoxe général au cœur des études médiévales, prises dans un « effet de boucle ». Les musiques du Moyen Âge nous sont certes devenues complètement étrangères, cependant elles sont en même temps à l'origine lointaine mais directe de notre culture musicale classique : il faut donc réussir à penser conjointement leur altérité et leur parenté avec notre propre univers musical. Plutôt que d'ignorer cette difficulté en utilisant nos catégories modernes sans hésitations ou de prétendre la résoudre en invalidant par avance, au nom de l'anachronisme, tout discours utilisant nos concepts contemporains¹³, l'historien semble n'avoir d'autre solution que s'engager dans une prudente démarche réflexive en tentant d'utiliser ses catégories dans l'étude d'une société ancienne, qui lui renvoie alors la critique de son propre décalage temporel – ce qu'on pourrait appeler, à propos des formes de la culture en Occident, un programme de recherches *généalogique* en même temps que *sociologique*.
- 5 Dans cette perspective, le moment avignonnais représente un terrain privilégié. La cour des papes du xiv^e siècle se caractérise en effet à la fois par l'existence d'un débat théorique sur les formes et les usages de la notation musicale autour de ce qu'on appelle conventionnellement l'*ars nova*, par l'apparition d'une chapelle totalement dédiée à la pratique musicale et non plus en général à la liturgie et pourvue d'un personnel musical spécialisé, et enfin par un nouveau répertoire polyphonique. La curie avignonnaise du xiv^e siècle est donc l'un des lieux clés pour comprendre le passage d'un régime où la musique polyphonique est partie intégrante de la liturgie à une forme de particularisation des activités musicales. Dans les termes d'une sociologie historique inspirée de Weber qui penserait la musique polyphonique occidentale comme un processus, la cour d'Avignon permet ainsi de saisir la genèse des médiations techniques et sociales qui donnent à la musique sa configuration moderne. Il faudra pour cela, avant d'arriver à des propositions d'interprétation des transformations musicales dans le cadre avignonnais, rappeler tout d'abord les cadres de la pratique de la musique à la cour des papes au début du xiv^e siècle, puis analyser les bouleversements opérés au cours du siècle dans le répertoire, le recrutement et l'organisation de la chapelle pontificale.
- La musique à la cour des papes autour de 1300 : l'héritage romain

- 6 Durant tout le Moyen Âge, la papauté romaine a joué un rôle essentiel dans ce qu'on peut appeler l'« histoire musicale », à condition de rendre à ce terme sa signification contextuelle. En effet, l'essentiel de ce que nous pouvons considérer comme la production musicale médiévale conservée est de nature liturgique et rituelle ; l'on peut remarquer que dans l'ordre de la pratique « savante », le Moyen Âge ne connaît que marginalement la musique comme entité séparée et autonome et qu'elle est consubstantielle à d'autres pratiques sociales, à commencer par la liturgie. La liturgie est musique et il est impossible de tracer une frontière nette entre ce qui est dit, ce qui est chanté et ce qui est psalmodié¹⁴. Or, à travers la liturgie, c'est l'ordre d'une société inextricablement liée à l'ordre ecclésial et le bon fonctionnement de ses échanges avec l'au-delà qui est conditionné, en particulier sous la forme des suffrages pour les morts ou de l'eucharistie¹⁵.
- 7 C'est dans cette perspective générale qu'il importe de saisir la place de la musique à la cour des papes. Dès les premiers siècles du Moyen Âge, la papauté romaine est la matrice de pratiques musicales et liturgiques qui, à partir de l'époque carolingienne, constituent peu à peu la langue commune de l'Occident¹⁶. À partir du chant romain pontifical et de la rencontre avec la tradition gallicane, apparaît ce qu'on a appelé le « chant grégorien », dont les normes se fixent autour du ix^e siècle, dans le contexte culturel carolingien¹⁷. Passé l'âge d'or de la liturgie carolingienne, c'est à nouveau dans le contexte pontifical, à partir de la réforme grégorienne, que le chant grégorien se développe à Rome¹⁸. La Curie du xi^e siècle est marquée par l'essor d'une nouvelle institution d'origine carolingienne destinée à assurer les tâches liturgiques et musicales, mais aussi d'écriture, la chapelle¹⁹. C'est à la même époque que la circulation des manuscrits et des chantres entre Rome et l'Empire se fait plus vive et qu'entre en vigueur le pontifical romano-germanique, qui voit la fusion des traditions pontificale et carolingienne dans une nouvelle série d'*ordines* au sein desquels les pratiques musicales occupent une place fondamentale²⁰.
- 8 Dans ce contexte, les vieilles pratiques romaines sont peu à peu marginalisées par le grégorien, qui fait figure de nouveauté importée – même s'il puisait également son origine dans le chant romain. Ce mouvement se traduit par l'essor du grégorien dans le chapitre du Latran, qui est le centre de l'activité musicale et liturgique de la Curie²¹. Au même moment, aux xii^e et xiii^e siècles, la chapelle pontificale est au sommet de sa puissance et se trouve au centre de la vie curiale²². La fin du mouvement d'implantation de la musique et de la liturgie grégoriennes peut être datée du pontificat de Nicolas III (1277-1280), qui réforme le chapitre de Saint-Pierre, dernier bastion de la liturgie pré-grégorienne²³. Cette évolution pluriséculaire, qui a porté le chant romain de la papauté à Aix-la-Chapelle, puis a rapporté sa version grégorienne qui s'est imposée entre le x^e et le xiii^e siècle à Rome comme dans tout l'Occident, est le mouvement général qu'il importe de saisir pour comprendre les transformations du xiv^e siècle. Le « grégorien », qu'on appelle bientôt le plain-chant (*cantus planus*) est devenu au cours d'un processus pluriséculaire la norme de la papauté et la toile de fond de la culture liturgique à l'orée du xiv^e siècle²⁴.
- 9 Cette situation de fusion entre la liturgie et une partie de ce qu'on peut considérer comme « la musique médiévale » montre que les catégories traditionnelles de l'analyse musicologique ne sauraient suffire pour comprendre les transformations en cours dans les pratiques musicales au xiv^e siècle : considérer le passage du chant grégorien à la polyphonie et à ses développements dans un schéma de succession linéaire, comme le font la plupart des ouvrages synthétiques sur l'histoire de la musique médiévale²⁵, masque la donnée fondamentale de cette évolution, celle d'une modification d'abord discrète puis manifeste des usages et des médiations des phénomènes musicaux, qui

produit une rupture complète entre deux « mondes » sonores qui néanmoins restent juxtaposés durant toute la fin du Moyen Âge et toute l'époque moderne ²⁶. Dans le monde de la liturgie traditionnelle monodique ou avec une polyphonie relativement simple, par exemple des voix parallèles en octave, quarte ou quinte, la musique ne vaut pas pour elle-même mais par sa participation à l'effectuation d'une série de gestes et de paroles nécessaires à l'accomplissement de la cohésion sociale et à la réitération des liens entre différents ordres de réalité, terrestre et céleste, ce qui incite aux parallèles avec les travaux d'anthropologie de la musique.

- 10 On peut rapprocher cela, par exemple, du travail de Gilbert Rouget sur la fonction de la musique chez les Pygmées Aka de l'est africain ²⁷, qui montre qu'elle a une efficacité symbolique, par exemple dans tous les rituels qui entourent le départ à la chasse, et que son bon accomplissement est garant d'un ordre cosmique. En ce sens, Rouget propose d'y voir une activité non pas de « surplus » – ce qui est implicitement pour lui le cas de la musique classique occidentale – mais une activité de « survie », notion qui pourrait également désigner l'accomplissement liturgique des cérémonies pontificales et chrétiennes en général. Ce serait toutefois supposer que la progressive construction d'un monde sonore de l'ordre de l'esthétique correspondrait à une activité de « surplus », ce qui ne rend pas vraiment compte de l'investissement des acteurs, ni du point de vue des affects individuels qui vont jusqu'à la passion, ni du point de vue des intérêts institutionnels mis en jeu.
- 11 D'autre part, ce clivage pose surtout le problème de la coexistence de pratiques musicales aux significations diverses au sein de la société médiévale des alentours de 1300. Si le grégorien tient une place prépondérante dans les pratiques de la Curie romaine, la musique s'est aussi installée depuis le XII^e siècle, sous la forme du chant monodique pratiqué par les jongleurs, trouvères et troubadours dans le monde des cours laïques, développant un répertoire et une culture originales ²⁸. Le monde urbain, en particulier en France du nord, commence à abriter une autre forme d'expression musicale, celle des mystères et des jeux théâtraux, dont l'exemple contemporain le plus célèbre est celui d'Arras, connu en particulier par les compositions d'Adam de la Halle, qui passe ensuite au service du roi Charles d'Anjou, à la cour de Naples ²⁹. Enfin et surtout, dans ce même univers urbain de la France du nord et des Flandres des XII^e et XIII^e siècles, le répertoire proprement liturgique a notablement évolué, à la fois du point de vue stylistique et dans la notation. Le développement des pratiques polyphoniques et le perfectionnement des systèmes de notation aboutissent à l'essor de la « musique mesurée », c'est-à-dire du chant à plusieurs voix utilisant des longueurs différentes et fixes, qui est au départ l'apanage des grandes cathédrales, de Paris aux Pays-Bas ³⁰.
- 12 C'est dans ce contexte de diversité musicale qu'il faut se placer pour comprendre qu'à travers la liturgie de la cour pontificale se sont sédimentés des usages sociaux de la musique, remontant parfois à l'Antiquité tardive, mais que le déplacement avignonnais provoque un déplacement des frontières entre mondes musicaux. Sous Clément V et sous Jean XXII, la musique est toujours liée au rituel liturgique, les manuscrits musicaux prolongent la tradition romaine et les monodies des jongleurs et trouvères n'ont pas plus droit de cité que les polyphonies complexes des cathédrales de France du nord ³¹. Mais en réalité, si le séjour sur les bords du Rhône s'inscrit également à certains égards dans la continuité romaine, il suscite aussi une rupture forte dans le domaine musical. Cette rupture s'observe dans les pratiques liturgiques mêmes puisque toute une série d'éléments liturgiques étaient liés à Rome et à ses basiliques, en particulier la liturgie

stationnaire³². On assiste à la disparition des derniers vestiges de pratiques romaines antiques et au triomphe ultime du grégorien, au prix d'une série d'ajournements dans le domaine liturgique pour s'adapter à la nouvelle sédentarité avignonnaise³³. Cette victoire est bien fragile cependant, dans la mesure où le chant grégorien s'était transformé de telle manière que la tradition neumatique carolingienne finissait de se perdre précisément au moment où le grégorien l'emportait, donnant ainsi naissance à une nouvelle forme musicale et liturgique, le plain-chant, dans lequel la rythmique grégorienne originale est abandonnée³⁴ et qui constitue la base du répertoire courant dans le domaine liturgique jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Cependant, la crise n'est pas seulement liturgique, elle est aussi proprement musicale, liée à l'évolution des pratiques hors de la Curie : l'écart entre les pratiques de la Curie, qui est cantonné à la monodie et à des formes élémentaires de polyphonie, et les développements nouveaux des techniques polyphoniques devient de plus en plus important au début du XIV^e siècle. C'est alors que survient l'événement cristallisant le conflit, la promulgation par le pape Jean XXII, en 1324-1325, de la célèbre décrétale *Docta sanctorum*, qui condamne les recours à la polyphonie « moderne » dans le cadre liturgique³⁵ :

« La docte autorité des Saints-Pères a décrété que dans les offices de la louange divine, signe de la soumission que nous devons à Dieu, chacun se recueille, que le discours ne trébuche pas et que l'humble gravité de ceux qui psalmodient produise un chant aux douces modulations. (...) »

Mais certains disciples d'une nouvelle école, s'appliquant à mesurer le temps, inventent des notes nouvelles, et préfèrent forger les leurs qu'utiliser les anciennes. Ils chantent les mélodies d'Église avec des semi-brèves et des minimes, et brisent ces mélodies par des notes courtes. Ils coupent ces mélodies par des hoquets, ils se répandent en déchant, et vont même jusqu'à y ajouter des triples et des motets en langue vulgaire, de sorte que, perdant de vue les fondements de l'antiphonaire et du graduel, ils ignorent ce sur quoi ils bâtissent, ils méconnaissent les tons qu'ils ne savent pas distinguer, mais confondent au contraire, et sous la multitude des notes, obscurcissent les pudiques ascensions et les retombées discrètes du plain-chant, grâce auxquelles les tons eux-mêmes se distinguent réciproquement. (...) »

Adonc, nous et nos frères, ayant estimé qu'une réforme s'imposait en cette matière, aspirons à les bannir, plus, à les abolir pour en débarrasser radicalement l'Église de Dieu. C'est pourquoi, ayant pris conseil de nos frères, nous ordonnons nettement que personne désormais n'ose commettre de telles choses ou de semblables, dans les dits offices, surtout aux heures canoniales, et pendant la célébration des messes. (...) Par cette mesure, nous n'entendons pas empêcher que parfois, notamment les jours de fête, c'est-à-dire messes solennelles et offices divins précités, l'on adapte au chant d'Église originel certaines consonances qui relèvent la mélodie, c'est-à-dire l'octave, la quinte, la quarte et les consonances du même ordre, mais toujours de telle sorte que l'intégrité du chant lui-même reste inviolée, qu'on ne change rien par conséquent au bon équilibre de la musique, et que l'audition de ces consonances apaise l'esprit, provoque la dévotion, sans plonger dans la torpeur l'âme de ceux qui psalmodient pour Dieu. Fait et donné à Avignon, l'an IX de notre pontificat³⁶. »

- 13 Ce texte a été l'occasion de malentendus occasionnés par des lectures privilégiant une perspective esthétique et stylistique. On a parfois voulu y lire la preuve du caractère réactionnaire du pape contre la musique nouvelle (dite d'*ars nova*), selon des critères qui opposaient l'ancien au moderne sur le modèle des controverses artistiques contemporaines³⁷. L'enjeu de ce texte est très différent : le pape n'adopte pas un point de vue esthétique, mais liturgique, ce qui est tout à fait conforme à la place de la musique à la cour pontificale. Le pape condamne les développements de la polyphonie parce que la complexité sonore qu'ils introduisent constitue progressivement un obstacle à la

compréhension du texte sacré³⁸. Dans une optique où mots et chants, dans le creuset de la liturgie, ne font qu'un, la dissociation des deux est ressentie comme une atteinte à l'ordre des rites et même du monde puisque depuis les pères de l'Église, et en particulier Augustin, la musique est l'une des manifestations de la cohérence cosmo-théologique voulue par Dieu³⁹. La décrétale de Jean XXII révèle et accentue ce qui était en germe depuis plusieurs décennies, c'est-à-dire la fissure entre mondes musicaux antagonistes au sein même de l'Église occidentale.

La conversion polyphonique de la papauté avignonnaise

- 14 Cependant, l'intervention de Jean XXII, bien loin de donner un coup d'arrêt aux évolutions musicales en cours, est paradoxalement et immédiatement suivie de la conversion de la Curie avignonnaise à la polyphonie moderne – ce qui ne signifie pas l'abandon du grégorien devenu plain-chant, qui continue à coexister en parallèle dans quantité d'occasions liturgiques. Il faut donc maintenant tenter de décrire et d'interpréter ce basculement culturel dans lequel la bulle *Docta sanctorum* fait figure d'ultime raidissement avant l'adoption des nouvelles pratiques polyphoniques.
- 15 Transposée de Rome à Avignon, la liturgie pontificale des années 1320 est dans une situation de crise et, dès le règne de Benoît XII (1334-1342), on observe l'introduction de nouveautés, tout d'abord sur un plan institutionnel. En effet, l'époque de la grandeur de la chapelle pontificale est passée au xiv^e siècle, et il semble que les chapelains, largement absorbés par diverses tâches de confiance dans l'entourage du pape, n'aient plus été à même, à Avignon, d'assurer leurs fonctions liturgiques mais surtout musicales⁴⁰. Face à cette évolution, le pape Benoît XII, à peine monté sur le trône pontifical en décembre 1334, décide la fondation d'une nouvelle chapelle, dite « chapelle intrinsèque » (*capella intrinseca*), qui reçoit pour tâche principale d'assurer le service musical des cérémonies curiales et religieuses⁴¹. Les chapelains de l'ancienne chapelle conservent cependant l'essentiel de leurs attributions liturgiques, ce qui montre le début d'une dissociation entre liturgie et musique, et l'apparition d'un corps de spécialistes dans le domaine musical, ce que n'étaient souvent pas les chapelains des siècles précédents. La division entre chapelains « intrinsèques » et chapelains dits « commensaux », parce qu'ils mangent à la table du pape, ne cesse de se renforcer dans les décennies suivantes, et ces hommes forment deux corps nettement séparés, tant du point de vue institutionnel que dans le recrutement ou les fonctions liturgiques, comme l'attestent les cérémoniaux pontificaux de la fin du xiv^e siècle⁴².
- 16 Deux ans plus tard, en 1336, une autre innovation institutionnelle vient parachever le nouveau dispositif : on assiste à la création d'un nouvel office curial, celui de maître de chapelle⁴³. L'apparition de cette nouvelle fonction est tout à fait décisive, même si le rôle du maître de chapelle ne semble pas bien défini au départ. C'est surtout sous le règne du successeur de Benoît XII, Clément VI (1342-1352), que Pierre Sintier, le premier des maîtres de chapelle, voit son rôle s'affirmer nettement. À cette époque, il assure la gestion administrative et économique de la chapelle sur un budget autonome qu'il gère. Il verse les salaires, mais contrôle aussi l'organisation liturgique et musicale des chœurs⁴⁴. Après sa mort, en 1350, la fonction est régulièrement pourvue et son occupant se voit progressivement déchargé, à la fin du xiv^e siècle et au début du xv^e siècle, des tâches liturgiques au profit d'un maître des cérémonies, tout en continuant à assurer la gestion économique de la chapelle – ce qui est un nouvel exemple de la disjonction progressive entre musique et liturgie dans le cadre de la cour⁴⁵.

- 17 Le bouleversement qui paraît toucher la vie musicale de la Curie n'est toutefois pas seulement institutionnel. La nouvelle chapelle est dotée d'une bibliothèque séparée de la bibliothèque pontificale, ainsi que d'un trésor liturgique particulier, ce qui confirme son autonomie ⁴⁶. À la même époque, elle reçoit également un nouveau cadre architectural, puisqu'une première grande chapelle est construite dans le palais sous Benoît XII, puis elle est doublée par ce qu'on appelle aujourd'hui la grande chapelle de Clément VI, une véritable chapelle palatine au premier étage de l'aile sud, aux vastes proportions ⁴⁷.
- 18 L'évolution est également sociologique. La nouvelle chapelle fondée par Benoît XII est d'abord composée de chantres méridionaux, mais là encore, le règne de Clément VI prolonge la réforme entamée par son prédécesseur : les nouveaux chantres recrutés sont le plus souvent originaires des grandes cathédrales du nord de la France (Amiens, Arras, Tournai, Thérouanne) ; ce sont des musiciens formés aux techniques polyphoniques complexes, qu'ils importent dans le cadre avignonnais ⁴⁸. Durant toute la seconde moitié du xiv^e siècle, les musiciens de France du nord et des Flandres dominent très nettement la chapelle pontificale, et Avignon devient la plaque tournante du personnel musical occidental : les chantres passés à Avignon poursuivent ensuite leur carrière à la cour de Bourgogne, d'Aragon ou en Italie ⁴⁹.
- 19 Enfin, c'est bien évidemment le répertoire qui est profondément modifié durant les mêmes années, comme en témoignent plusieurs signes. Le plus ancien motet polyphonique consacré à un pape concerne Jean XXII, ce qui n'est pas sans ironie si on le rapporte à la bulle *Docta sanctorum* fulminant contre la polyphonie ⁵⁰. Mais c'est sous Clément VI que le répertoire polyphonique entre à la Curie, sans pour autant remplacer complètement le plain-chant. Trois pièces polyphoniques au moins ont été écrites pour ce pape et les plus anciens manuscrits musicaux conservant le répertoire polyphonique pontifical du xiv^e siècle, le manuscrit d'Apt et celui d'Ivrea, se rattachent également à son règne ⁵¹. C'est à la même époque, sous Clément VI et ses successeurs, qu'Avignon devient l'un des principaux berceaux d'un nouveau genre musical, celui de la messe cyclique, avec les messes de Barcelone, d'Apt, de Tournai, dont les manuscrits sont liés d'une manière ou d'une autre à la Curie ⁵².
- 20 Au total, on voit donc la rapidité du changement : en quelques décennies, la Curie renouvelle totalement ses pratiques musicales. Alors même que Jean XXII a affirmé solennellement son opposition à la polyphonie d'*ars nova*, la Curie devient peu après l'un des principaux centres de la vie musicale occidentale, ce qu'elle n'était pas au xiii^e siècle. La cour d'Avignon possède au xiv^e siècle l'une des premières chapelles musicales d'Occident, elle promeut la fonction de maître de chapelle, ses souverains sont parmi les tout premiers princes à recevoir en dédicace des pièces polyphoniques, et elle représente une étape de prestige dans la carrière d'un musicien. Tous ces éléments rappellent l'intérêt de penser sociologiquement la musique : de la tradition grégorienne à la polyphonie nouvelle du xiv^e siècle, il n'y a pas qu'une évolution technique et stylistique. Ce ne sont plus les mêmes acteurs ni toujours les mêmes publics, les supports graphiques et institutionnels se sont modifiés de manière à ce que la musique polyphonique constitue un nouveau « monde » qui est le creuset de la perception musicale de la Renaissance et de l'époque moderne. Reste à tenter de cerner plus précisément les formes de cette transformation radicale de la musique et de ses médiations au cours du xiv^e siècle à partir de l'exemple de la cour pontificale d'Avignon.
- Interprétation(s) d'une révolution musicale

- 21 C'est par l'étude d'une pièce musicale qu'on peut tenter de montrer que la matière musicale en elle-même est au cœur de la rupture qui s'opère au sein de la culture musicale de la cour des papes. Il s'agit d'une des trois pièces conservées destinées à Clément VI, un motet à trois voix (*Petre Clemens – Lugentium siccentur*) écrit par le célèbre musicien Philippe de Vitry peu de temps après l'élection du pape, pour Noël 1342⁵³. La transmission manuscrite de la pièce pose des problèmes très complexes, en particulier à cause de la copie souvent inégale du texte et de la musique – c'est le manuscrit d'Ivrea, *Biblioteca Capitolare*, 115, qui fournit la meilleure version musicale, tandis qu'une version plus ancienne et moins corrompue du texte se trouve dans le manuscrit de Vienne 4195⁵⁴.
- 22 Cette pièce est écrite dans le style polyphonique « moderne » du XIV^e siècle, dit d'*ars nova*, mais a aussi recours à un autre trait caractéristique de la polyphonie de cette époque, la polytextualité, c'est-à-dire le fait que les deux voix principales ne chantent pas les mêmes paroles. Toutes deux sont cependant destinées à célébrer les vertus et la gloire du nouveau pape en des termes qui mêlent références classiques et bibliques, donnant l'exemple d'une évidente destination théologico-politique du message comme le montre le double⁵⁵ :
- « Que s'assèchent les yeux des pleureurs / Que les vieillards applaudissent, que les petits exultent / puisque dans la région de l'ombre de la mort / qui les retenait, une vision de splendeur / est née ; d'un rayon de l'Esprit / Clément VI, créé par la divinité⁵⁶. »
- 23 Ce que confirme le début du triple :
- « Pierre, clément par le fait comme par le nom / A la naissance duquel la dextre de Celui qui donne / Ne fut pas absente, mais, du pôle le plus bas / Comme du pôle le plus haut, toi qui a reçu / Dans ton bonheur les dons bienheureux⁵⁷. »
- 24 Toutefois, l'écriture musicale est d'une complexité encore plus grande que cette polytextualité et mérite un moment d'analyse⁵⁸. La composition est organisée par un principe numérique, ce qui est souvent le cas dans l'*ars nova*, et qui a déjà été mis en valeur par plusieurs historiens de la musique⁵⁹. Après une introduction, l'ensemble de la pièce est soutenu par une teneur constituée de 7 sections rythmiques de durée identique – ce qu'on appelle la *talea*, séquence rythmique répétée –, égale à 33 brèves. Le choix de ces nombres, 7 et surtout 33, qui rappelle le Christ, sont évidemment des indices supplémentaires laissés par l'auteur pour la compréhension de sa pièce. Les voix supérieures sont elles aussi soumises à un principe rythmique, cette fois liée au nombre 3, puisque l'ensemble constitue une combinaison de 83 fois trois brèves, auquel un temps de brève est ajouté, de manière à faire 250, donc à tomber une nouvelle fois sur un nombre juste, multiple de 10. On remarque aussi une mise en scène du chiffre 6 : il y a six brèves supplémentaires dans la *talea* finale, six vers au lieu de quatre dans la dernière strophe du triple, et le nom du dédicataire, Clément VI, est révélé au vers 6 (*Clemens sextus*). On peut ajouter que ces deux mots sont composés de 7 et 6 lettres, et que *Clemens* est le 67^e mot du motet.
- 25 Selon un principe esthétique faisant alterner la répétition et la variation, si le cadre général fourni est symétrique et rigoureux, en revanche le contenu de chacune des sept sections délimitées par la *talea* montre l'étendue des moyens de l'écriture polyphonique mise en œuvre par Philippe de Vitry⁶⁰. On note, en particulier, les jeux d'alternance et de parallélisme entre les deux voix supérieures, que Philippe utilise également pour mettre en valeur certains passages du texte, et dont l'utilisation a été soulignée par O. Cullin pour expliquer le caractère de propagande d'une telle œuvre. Ainsi, l'introduction du

motet commence-t-elle par quatre mesures blanches au double, de manière à laisser entendre le texte du triple, *Petre clemens, tam re quam nomine* ⁶¹. En deux autres passages, l'alternance entre les deux voix produit des effets comparables ⁶². À la mesure 113, on trouve ainsi la séquence *ad auris organum* (double)/*arte, princeps* (triple)/*Petrus primus* (retour au double). Non seulement le passage souligne l'équivalence entre la musique et la prédication – puisque *ad auris organum* concerne l'éloquence du pape, tandis qu'*ars* désigne le chant –, mais il suggère qu'il y a un lien entre la musique et la souveraineté du pape. À la mesure 134, le même type d'alternance produit un effet plus classique de juxtaposition des louanges pontificales, et l'on passe de *potens pie* (triple) à *tu clemens es* (double). La polyphonie renforce la polytextualité : l'*ars nova* se révèle apparemment comme un instrument idéal de propagande politique, ayant pour fonction, plutôt que de servir le texte liturgique, de mettre en valeur le pape lui-même.

- 26 Cependant, il faut émettre quelques réserves sur une interprétation trop univoque du recours à cette musique comme moyen de propagande politique. En effet, si certains passages témoignent bien d'effets destinés à l'auditeur, on peut faire deux remarques ⁶³. D'une part, un certain nombre de passages écrits en « hoquet », avec une alternance d'une voix à l'autre, semblent motivés clairement par une logique interne de l'écriture musicale, et ne produisent guère de sens à l'audition, par exemple aux mesures 13 à 16 – *parvuli/non defuit/umbre mortis* – ou aux mesures 80-84 – *sublimavit/phitonitas/ergo considera*. D'autre part, à l'inverse, certains des passages les plus importants du texte du point de vue idéologique sont l'objet d'une écriture polyphonique serrée et complexe qui rendait une audition claire sans doute très difficile, par exemple aux mesures 92, 93 et 94 lorsque le mot *monarcha* est fractionné sur l'équivalent de trois fois neuf croches (dans la transcription moderne), soit quatre temps et demi par syllabe, dans un passage en hoquet faisant alterner ces syllabes décomposées avec *[cra]pulos solos* à la voix de double, qui subit le même traitement. À la mesure 218, alors que les mots *heres legitimus* avaient été mis en valeur aux mesures 215 et 216, le nécessaire complément *Ihesu Cristi* qui donne sens au passage est à nouveau moins audible, en parallèle à *modica porcio* au double. Au-delà des limites de ces effets sonores qui illustrent bien les réserves de Jean XXII sur la compréhension du texte dans les motets d'*ars nova*, l'impossibilité est totale pour l'auditeur de saisir toute la construction numérique qui sous-tend la composition de Philippe de Vitry.
- 27 Il faut également comprendre ce qu'une telle pièce musicale révèle dans son écriture et son élaboration. Sa complexité d'organisation, en premier lieu, avec la construction entrelacée des deux voix supérieures, les différents jeux sonores de l'une à l'autre et la structure numérique de l'ensemble, est rendue possible par un nouvel outil forgé dans les milieux musicaux et universitaires entre 1260 et 1330 : il s'agit d'une écriture musicale qui est au fondement de notre solfège moderne, reposant sur la représentation conventionnelle de la hauteur et de la durée relative des sons et sur un rapport proportionnel des unités de temps des différentes notes ⁶⁴. Jean XXII ne s'y est pas trompé dans sa bulle : il attaque la polyphonie pour des motifs liturgiques, mais derrière elle, ce sont les nouveaux procédés d'écriture qu'il vise – « certains disciples d'une nouvelle école, s'appliquant à mesurer le temps, inventent des notes nouvelles, et préfèrent forger les leurs qu'utiliser les anciennes » –, dans la mesure où eux seuls rendent possible la nouvelle polyphonie au prix d'une rupture avec la tradition de la science musicale depuis Augustin et Boèce ⁶⁵. Le premier élément mis en jeu est donc la transformation profonde

du medium graphique utilisé dans les pratiques musicales, ce que Weber soulignait dans sa *Sociologie de la musique* :

« Si l'on s'interroge sur les conditions spécifiques de l'évolution musicale de l'Occident, on doit y inclure avant toute autre l'invention de notre notation musicale moderne. Une notation comme la nôtre est, pour l'existence d'une musique telle que nous la possédons, d'une importance bien plus fondamentale que ne l'est par exemple la nature de l'écriture pour l'existence d'œuvres dans les arts du langage (...). En revanche, une œuvre musicale moderne quelque peu compliquée ne saurait, sans les ressources de notre notation musicale, ni être produite ni être transmise ni être reproduite : sans cette notation, elle ne peut absolument pas exister en quelque lieu et de quelque manière que ce soit, pas même comme possession interne de son créateur. (...) Ce qui a été décisif pour la plurivocalité, c'est qu'alors la possibilité de fixer la durée relative des notes et le schème stable de division des temps permirent de déterminer sans ambiguïté et de façon clairement perceptible les relations entre les progressions des différentes voix, rendant ainsi possible une "composition" authentiquement plurivocale (...). C'est seulement l'élévation de la musique plurivocale à la hauteur d'un art écrit qui a créé le "compositeur" proprement dit et qui a assuré aux créations polyphoniques d'Occident, contrairement à celles de tous les autres peuples, durée, retentissement et développement continu ⁶⁶. »

- 28 On peut ensuite noter que cette nouvelle culture de l'écrit musical recèle une technicité qui la réserve à un petit nombre d'exécutants. En effet, la lecture des constructions complexes de la polyphonie d'*ars nova*, de même que leur exécution vocale, n'était pas à la portée de la plupart des individus, même familiarisés avec la tradition grégorienne. Une telle musique nécessitait une formation préalable, qui ne pouvait être acquise que dans certains lieux, en particulier les écoles de chant des cathédrales du nord de la France et des Flandres : la réforme institutionnelle de la chapelle dans les années 1330 peut donc être liée au besoin de disposer d'un personnel spécialisé, dont la fonction principale n'est plus d'assurer l'ensemble de la liturgie, mais seulement l'exécution musicale. C'est ainsi que se développe, à partir du premier tiers du XIV^e siècle, un nouveau groupe social, celui des chantres professionnels, dont l'essor est la conséquence de l'adoption par des cours et des cathédrales de cette musique polyphonique complexe. Les études prosopographiques confirment la circulation de ces chantres, de même que l'analyse des manuscrits musicaux comme le manuscrit d'Apt déjà évoqué, dont le répertoire se retrouve dans les cours de Castille, d'Aragon, de France, de Bourgogne ou de Savoie, mais aussi dans les églises et les cathédrales de Cambrai, Tournai ou Bruxelles ⁶⁷.
- 29 Il faut enfin tenter d'envisager le « paysage sonore » dans lequel s'inscrivent ces pratiques polyphoniques ⁶⁸. En effet, l'histoire des pratiques culturelles a tendance à oublier, en se focalisant sur les innovations, que les formes culturelles anciennes coexistent longtemps avec les nouvelles et que l'un des aspects fondamentaux d'une sociologie historique de ces objets est de comprendre, non seulement les oppositions, mais aussi les combinaisons produites de cette manière. Ainsi, on pourrait être tenté de penser que la polyphonie nouvelle marquerait, face à la tradition liturgique grégorienne, un moment de sécularisation ou de laïcisation de la musique, alors que ce n'est pas le cas. La polyphonie, si elle reste en général en lisière du propre de la messe, constitue de plus en plus une pratique normale de l'ordinaire. Les manuscrits musicaux eux-mêmes, comme le manuscrit d'Apt 9 ⁶⁹, dans lequel on a copié des parties polyphoniques à côté d'un répertoire plus ancien, de même que ce qu'on peut savoir des cérémonies, montrent plutôt une complémentarité entre les deux. De plus, le formidable essor du motet, utilisé aux fins les plus diverses, dont la célébration des souverains, comme le montre l'exemple

de Clément VI, ne signifie pas une concurrence à la liturgie. Par son écriture musicale, ses teneurs empruntées au grégorien, mais aussi ses significations théologiques et bibliques, le motet constitue un genre apparenté à la liturgie, une sorte de « para-liturgie » qui conjugue célébration de Dieu et du souverain. Les motets, même lorsque leurs textes sont destinés à célébrer le souverain, ne sont pas de l'ordre du profane : la célébration du pouvoir ne se fait pas à travers une laïcisation des formes culturelles, mais par une récupération au profit du prince de la sacralité de pratiques profondément liées à l'univers sacré ⁷⁰.

- 30 Ces déplacements dans la configuration des pratiques musicales éclairent l'évolution apparemment paradoxale de la position pontificale de Jean XXII à Clément VI. Spécialisée au départ dans certains moments particuliers des cérémonies, la polyphonie complète la liturgie grégorienne en jouant sur un autre tableau. La complexité de sa construction sonore rend beaucoup d'éléments textuels impossibles à comprendre, de même que les jeux numériques qui sous-tendent son architecture. Les jeux sur les nombres sont à la fois une manifestation éclatante de la théologie politique avignonnaise et un procédé complètement gratuit car impossible à percevoir à l'audition – il faudrait supposer un auditeur qui, non seulement, identifie la *talea*, mais compte son rythme et sa répétition jusqu'à la fin de la pièce. Dans le même temps, certains procédés permettent de faire émerger certains mots du flot sonore, comme par exemple le nom du pape. C'est dans cette tension entre intelligibilité et incompréhensibilité que se situe la portée de l'adoption de l'*ars nova* par Clément VI et la Curie, puis par toutes les grandes cours de l'Occident.
- 31 D'une part, curialisation de la culture et choix stylistique « élitiste » vont de paire : la papauté promeut une musique dont la réalisation n'est pas à la portée de n'importe quel chœur. Alors que le plain-chant d'origine grégorienne est la musique normale de la Chrétienté, l'*ars nova* témoigne du raffinement, du goût et des moyens du mécène qui l'adopte à sa cour : elle vaut par son écart avec la norme et par sa rareté. Mais il ne s'agit pas d'un objet neutre qui fixerait arbitrairement une stratégie de distinction : c'est dans sa matérialité sonore et graphique que se construisent les formes de sa médiation et de sa réception, qui garantissent que sa pratique est réservée à un monde très fermé, celui des grandes cours occidentales et des chapitres des grandes cathédrales. La multiplication des jeux savants au sein même de la polyphonie ne fait que confirmer ce travail de mise à l'écart et de délimitation d'un univers culturel. Alors que celui qui ne connaît pas les principes de fonctionnement de cette musique ne peut guère qu'en percevoir la complexité globale sans en saisir les détails, celui qui est initié, parce qu'il connaît le texte ou les principes de la polyphonie, peut avoir un accès privilégié à une signification. Il ne faut pas sous-estimer la dimension purement absconce de cette musique : elle manifeste qu'il y a quelque chose à comprendre qui reste en partie incompréhensible, une sorte de « secret du prince ». Plus que la propagande d'un pouvoir, c'est son expression que manifeste l'*ars nova* avignonnaise. Comme l'écrit Paul Veyne à propos de la colonne Trajane, elle « n'informe pas les humains, n'essaie pas de les convaincre par sa rhétorique : elle les laisse seulement constater qu'elle proclame la gloire de Trajan à la face du ciel et du temps ⁷¹ ». Si on suit son analyse, l'inintelligibilité redoutée par Jean XXII devient un atout : « à simplement voir la colonne chacun sentait que l'espace était occupé par une haute puissance au langage débordant qu'on n'écoutait pas, mais qui monologuait (...) en proférant des mots dont on n'entrevoyait guère que le sens général ; car le galimatias est le privilège et le signe des dieux, des oracles et des maîtres ⁷² ».

- 32 D'autre part, cependant, la juxtaposition avec la tradition grégorienne, de même que la possibilité de comprendre des passages des motets, montrent que cette musique est, selon les auditeurs, l'objet d'une réception différenciée, inscrite dans des couples d'opposition comme l'utilité et la gratuité, le dévoilement et la dissimulation, propres aux expressions culturelles de l'aube de la Renaissance. La nouveauté introduite par les transformations musicales n'est donc pas la table rase qu'on pourrait imaginer, ou la production pure et simple d'hermétisme, elle réside tout entière dans le jeu entre divers « mondes », celui de la liturgie qui conserve toute sa pertinence dans le cadre curial, mais aussi celui d'une jouissance esthétique d'un phénomène sonore qui n'est plus apprécié seulement comme médiation d'un texte, mais qui devient à son tour l'objet de l'attention et qui nécessite lui-même la mise en place d'une nouvelle série de médiations.
- 33 Ainsi, on comprend mieux l'intérêt que les sciences sociales ont porté à l'histoire de la musique occidentale : il s'agit d'un observatoire à partir duquel on peut avoir une vision globale des mutations culturelles qui ont affecté l'Occident de la fin du Moyen Âge et l'émergence d'un nouveau régime culturel. La séparation progressive entre musique « savante » et liturgie est fondamentale dans la mesure où une articulation pluriséculaire commence à se défaire, laissant la musique se constituer en sphère séparée. Mais il faut éviter une lecture évolutionniste, faisant de la fin du Moyen Âge un moment d'autonomisation des sphères culturelles dans une optique qui conduirait directement à notre modernité. Ce déplacement du sens de la musique, qui va en quelque sorte d'une perception prioritaire du fond – un rôle liturgique – vers celle de la forme – rôle esthétique – n'est pas sans conséquence sur la position de la musique au sein de la société. La nouveauté tient pour une part à la conscience d'un déplacement des bénéfices sociaux et politiques qu'on peut tirer de la musique qui devient, dans sa liberté créatrice et avant-gardiste, la meilleure justification du raffinement du pouvoir – mais il ne s'agit guère ici d'une autonomie, puisqu'on passe précisément d'un régime dominé par l'institution ecclésiale à un autre marqué par la prépondérance de la commande curiale et, dans une moindre mesure, urbaine.
- 34 Bien des éléments décrits pour la musique se retrouvent dans le domaine littéraire, avec les débuts de l'humanisme, ou dans le monde de la peinture, avec la diffusion en Occident des techniques de la *pittura nuova* italienne. À cet égard, le monde des cours, à commencer par la cour pontificale, joue un rôle majeur dans la construction des catégories classiques de la culture occidentale : l'essentiel de ce qui caractérise les pratiques artistiques d'Ancien Régime se met en place autour du xiv^e siècle, tant du point de vue socio-économique que dans la construction idéologique qui l'accompagne, et ses effets se prolongent jusqu'à nous. Ainsi, c'est en proposant une généalogie de notre rapport à la culture, musicale en l'occurrence, qu'on peut espérer parvenir à saisir dans un même mouvement la réalité historique de la musique du xiv^e siècle et la pertinence de nos propres concepts pour en rendre compte, en donnant une critique historique de ces outils qui nous ont conformés et que nous croyons utiliser de manière neutre alors qu'ils sont en fait le fruit même de l'histoire que nous prétendons écrire.

NOTES

1. Sur la notion de « canon », qui permet ici de souligner l'étrangeté médiévale, voir par exemple W. WEBER, « Mentalité, tradition et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 44/4 (1989), p. 849-873 et E. BUCH, « Schoenberg, les commémorations et le canon musical au vingtième siècle », *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales*, 17 (2001), p. 337-360.
2. Sur l'univers sonore médiéval, voir en particulier le livre de J.-M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, 2000.
3. On pourra noter l'influence de tout le travail ethnomusicologique accompli depuis les travaux de l'Institut psychologique de Berlin sous la direction de Carl Stumpf (1848-1936) par Erich von Hornbostel (1877-1935), par exemple la classification des instruments réalisée avec Curt Sachs et connue sous le nom de Sachs-Hornbostel [voir E. M. VON HORNBOSTEL et C. SACHS, « Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch », *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (1914), p. 553-590], qui reste une référence en matière d'organologie, y compris pour le Moyen Âge, voir C. HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1996.
4. Pour une rencontre entre ethnomusicologie et musique médiévale, voir l'essai de P. JEFFERY, *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, 1992 et, pour un état récent de la recherche dans en anthropologie, voir les contributions réunies dans *Musique et anthropologie, L'Homme*, 171-172 (2004).
5. Pour un premier aperçu sur la question majeure de l'écriture musicale au Moyen Âge, voir M.-N. COLETTE, M. POPIN et P. VENDRIX, *Histoire de la notation musicale du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, 2003, et, en particulier pour la richesse de ses illustrations, O. CULLIN, *L'image musique*, Paris, 2006.
6. A. HENNION, *La Passion musicale*, Paris, 2007 (2^e éd.), p. 22.
7. A. HENNION, *La Passion...*, *ibid.*
8. M. HALBWACHS, « La mémoire collective chez les musiciens », *La mémoire collective*, Paris, 1997 (nouv. éd.), p. 19-50.
9. Parmi de nombreux textes consacrés à la musique ou à l'esthétique à partir d'exemples musicaux, on pourra, en particulier, voir T. W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, 1994.
10. N. ELIAS, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, 1991.
11. K. POPPER, « Méditations sur la naissance de la musique polyphonique : psychologie de la découverte ou logique de la découverte », *La quête inachevée*, Paris, 1981, p. 82-88.
12. M. WEBER, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, 1998.
13. Il semble, en effet, impossible de tenir une position d'historicisation radicale du type de celle proposée par Alain Guerreau dans son livre *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle ?* (Paris, 2001), dans le chapitre sur la sémantique historique (p. 191-237), qui aurait pour conséquence finale de ne permettre aucun travail scientifique qui ne serait exprimé dans la langue de la société étudiée, par exemple le latin des clercs du XII^e siècle – ce qui n'empêche pas de reconnaître l'importance de ses

incitations à restituer la cohérence des notions sur lesquelles travaille l'historien. Pour une défense des usages de l'anachronisme dans la démarche historique, voir N. LORAUX, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le genre humain*, 27 (1993), p. 23-39, et G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000, qui reprend des formules de l'*Apologie pour l'histoire* de Marc Bloch.

14. Pour une introduction aux questions liturgiques, voir A. G. MARTIMORT (dir.), *L'Église en prière*, Paris, 1961 ; P. SAINT-ROCH, *L'office divin au Moyen Âge*, Paris, 1967 ; C. VOGEL, *Medieval Liturgy. An introduction to the Sources*, Washington, 1986 ; P.-M. GY, *La liturgie dans l'histoire*, Paris, 1990 ; E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000.

15. Voir, par exemple, P.-M. GY, « Doctrine eucharistique de la liturgie romaine dans le haut Moyen Âge », in *La liturgie dans l'histoire*, Paris, 1990, p. 187-204.

16. L'ensemble des affirmations de ce développement s'appuie sur le livre fondamental de P. Bernard (*Du chant romain au chant grégorien*, Paris, 1996), qui consacre ses deux premières parties à la période antécarolingienne, « L'époque des chants du soliste. Des origines au VI^e siècle » (p. 13-382) et « L'œuvre de la *schola cantorum* romaine, VI^e-VIII^e siècle » (p. 383-636). Voir aussi L. DUCHESNE, *Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, 1925 ; J. A. JUNGSMANN, *La liturgie des premiers siècles jusqu'à l'époque de Grégoire le Grand*, Paris, 1962 et *The Mass of the Roman Rite. Its Origins and Development*, Westminster (Maryland), 1986.

17. K. LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, 1998 ; P. BERNARD, *Du chant romain...*, *ibid.*, « La naissance du chant "grégorien" (vers 743-vers 840) » et « L'hybridation des deux chants et la naissance du chant "grégorien" », p. 639-724. Voir aussi, sur le grégorien, J. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes*, Paris, 1980 (rééd. par J. CHAILLEY, éd. originale 1880) et H. HUCKE, « Toward a New Historical View Of Gregorian Chant », *Journal of American Musicological Society*, 33 (1980), p. 437-467 ; C. VOGEL, « Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu'à l'époque de Charlemagne », in *Le Chiese nei regni dell'Europa occidentale e i loro rapporti con Roma sino all'800*, t. 1, Spolète, 1960, p. 185-295 ; *Id.*, « La réforme culturelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne », in E. PATZELT (dir.), *Die karolingische Renaissance*, Graz, 1965, p. 173-242 ; *Id.*, « La réforme liturgique sous Charlemagne », *Karl der Grosse*, t. 2 (*Das geistige Leben*), Düsseldorf, 1965, p. 217-232 ; *Id.*, « Les motifs de la romanisation du culte sous Pépin le Bref (751-768) et Charlemagne (768-814) », in *Culto cristiano. Politica imperiale carolingia*, Todi, 1979, p. 15-41.

18. P. BERNARD, *Du chant romain...*, *ibid.*, « L'expansion du chant grégorien dans l'Occident chrétien (début du IX^e-fin du XIII^e siècle) », en particulier p. 780-801 ; R. ELZE, « Gregor VII. und die römische Liturgie », *Studi Gregoriani*, 13 (1989), p. 179-188.

19. P. BERNARD, *Du chant romain...*, *ibid.*, p. 794 ; J. FLECKENSTEIN, *Die Hofkapelle der deutschen Könige*, t. I (*Grundlegung. Die karolingische Hofkapelle*), Stuttgart, 1959.

20. P. BERNARD, *Du chant romain...*, *ibid.*, p. 795 sqq.

21. P. BERNARD, *Du chant romain...*, *ibid.*, p. 803-812 ; R. ELZE, « Das Sacrum Palatium Lateranense im 10. und 11. Jahrhundert », *Studi Gregoriani*, 4 (1952), p. 27-54.

22. R. ELZE, « Die päpstliche Kapelle im 12. und 13. Jahrhundert », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, 36 (1950), p. 145-204 ; voir aussi P.-M. GY, « La papauté et le droit liturgique aux XII^e et XIII^e siècles », in *The Religious Roles of the Papacy : Ideals and Realities*, Toronto, 1989, p. 229-245.

23. P. BERNARD, *Du chant romain...*, *op. cit.*, p. 812-822 ; R. MONTEL, « Les chanoines de la basilique Saint-Pierre de Rome : statuts capitulaires de 1277-1279 à la fin de la papauté d'Avignon. Étude prosopographique. I, Du pontificat de Jean XXI à celui de Benoît XII »,

Rivista di Storia della Chiesa in Italia, 42 (1988), p. 365-450 et 43 (1989), p. 413-479 ; S. J. P. VAN DIJK et J. HAZELDEN WALKER, *The Origins of the Modern Roman Liturgy. The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century*, Londres, 1960.

24. Sur le cérémonial papal, outre le livre de Van Dijk et Hazelden cité à la note précédente, voir la série de textes éditée par M. DYKMANS, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance*, 4 vol., 1977-1985.

25. Il suffit de consulter mêmes les principales d'entre elles, de J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, 1950, à R. HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, Liège, 1991 (1^{re} éd. 1978), pour constater que l'essor de la polyphonie, en particulier à partir des innovations d'écriture de la seconde moitié du XIII^e et du début du XIV^e siècle, est envisagé comme une rupture sur le plan technique, sans que soit posée la question de la modification des usages et des médiations de la musique, qui permettrait de montrer que c'est l'ensemble d'une configuration sociale qui se modifie.

26. J'emploie ici la notion de « monde » au sens d'H. S. Becker (*Les mondes de l'art*, Paris, 1988, 1^{re} éd. 1982), qui englobe sous ce terme l'ensemble des acteurs et des processus à l'œuvre dans la production et la réception d'une pratique « artistique », pour que si, parfois, les mêmes lieux et les mêmes individus sont engagés, les pratiques liturgiques liées à la tradition grégorienne et les nouveaux usages polyphoniques constituent des univers sociaux, des « mondes », de plus en plus différenciés à la fin du Moyen Âge.

27. G. Rouget, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », *L'Homme*, 171-172 (2004), p. 27-52.

28. Outre les ouvrages classiques de P. AUBRY, *Trouvères et troubadours*, Paris, 1910 et de H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères : A Study of the Melodies and Their Relations to the Poems*, Utrecht, 1972 et *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester/New York, 1984, voir R. HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, chapitres XI à XIII sur la monodie profane, « Lyrique latine et provençale », « La musique des trouvères » et « La diffusion du chant vernaculaire dans les autres pays d'Europe », p. 297-371, pour une présentation générale. Sur la figure du jongleur, voir par exemple les travaux de M. CLOUZOT, « La musique, un art de gouverner. Jongleurs, ménestrels et fous dans les cours royales et princières du XIII^e au XV^e siècle (France, Bourgogne, Angleterre, Empire) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 11 (2007) [« <http://cem.revues.org/document1071.html> »] ; EAD., « Homo ludens-Homo viator : le jongleur au cœur des échanges culturels au Moyen Âge », in *Les échanges culturels au Moyen Âge*, 2001, p. 293-301 ; EAD., « Um intermediário cultural no século XIII : o jogral », *Signum*, 7 (2005), p. 63-98, et ceux de S. MENEGALDO, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 2005.

29. Voir, outre de nombreuses recherches anciennes sur Adam et la musique arrageoise comme H. GUY, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Paris 1898, le livre de J. MAILLARD, *Adam de la Halle, perspective musicale*, Paris 1982 et l'édition de ses œuvres, ADAM DE LA HALLE, *Œuvres complètes*, éd. bilingue (ancien français et français moderne) de P.-Y. BADEL, Paris, 1995.

30. R. HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, chap. VIII, « Les débuts de la polyphonie », p. 221-250, chap. IX-X « L'École de Notre-Dame », p. 251-295, chap. XIV, « Polyphonie sacrée et profane au XIII^e siècle », p. 373-404 avec de nombreuses indications bibliographiques ; voir aussi, sur la notation mesurée, M.-N. COLETTE, M. POPIN et P. VENDRIX, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, 2003 ; sur Notre-Dame, C. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, 1989, et les

travaux de C. PAGE, *The Owl and the Nightingale : Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Londres, 1989 et *ID.*, *Discarding Images : Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford/New York, 1993.

31. Sur la musique à la cour pontificale à la fin du Moyen Âge, voir A. TOMASELLO, *Music and Ritual at Papal Avignon*, Ann Arbor, 1983, essentiel pour la période avignonnaise, et R. J. SHERR (dir.), *Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, Oxford, 1998, en particulier M. BENT, « Early Papal Motets », p. 5-43, ainsi que B. GUILLEMAIN, *La cour pontificale d'Avignon. Étude d'une société*, Paris, 1962, et E. ANHEIM, *Pouvoir pontifical et culture de cour sous le règne de Clément VI (1342-1352)*, thèse de doctorat, Paris, EPHE, IV^e section, 2004.

32. P. BERNARD, *Du chant romain...*, op. cit., p. 823 ; B. SCHIMMELPFENNIG, « Die Funktion des Papstpalastes und der kurialen Gesellschaft im päpstlichen Zeremoniell », in *Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident*, Paris, 1980, p. 317-328 ; C.-M. DE LA RONCIÈRE, « Les dévotions des papes d'Avignon : de Rome à la Chrétienté » et G. MORCHE, « L'ars nova et la musique liturgique au temps des papes d'Avignon », in *Les papes d'Avignon et la culture*, *Annuaire de la Société des amis du palais des Papes*, 77 (2000), p. 99-112 et p. 131-141.

33. Voir les références précédentes, ainsi que E. ANHEIM, « La grande chapelle de Clément VI : les hommes, les lieux, les pratiques », in D. VINGTAIN (dir.), *Monument de l'Histoire. Construire, reconstruire le palais des Papes, XIV^e-XX^e siècle*, Avignon, 2002, p. 123-129.

34. P. BERNARD, *Du chant romain...*, op. cit., p. 824-825.

35. Parmi une très abondante bibliographie, voir K. G. FELLERER, « La Constitutio docta Sanctorum Patrum di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo », in *L'Ars nova italiana del Trecento, colloques de Certaldo*, Certaldo, 1959, p. 9-17 et *ID.*, « Zur Constitutio Docta SS. Patrum », in *Speculum Musicae Artis, Festgabe für H. Husmann*, München, 1970, p. 125-133, ainsi que H. HUCKE, « Das Dekret Docte Sanctorum Patrum Papst Johannes' XXII. », *Musica Disciplina*, 38 (1984), p. 119-133 ; F. DELLA SETA, « Utrum musica tempore mensuretur continuo, an discreto : premesse filosofiche ad una controversia del gusto musicale », *Studi Musicali*, 13 (1984), p. 169-219 ; E. ANHEIM, « Une controverse médiévale sur la musique : la décrétale Docta sanctorum de Jean XXII et le débat sur l'ars nova dans les années 1320 », *Revue Mabillon*, 11 (2000, t. 72), p. 221-246, texte latin et traduction en annexe, p. 245-246 ; enfin F. HENSTCHEL, « Der Streit um die ars nova : Nur ein Scherz ? », *Archiv für Musikwissenschaft*, 58 (2001), p. 110-130.

36. *Corpus juris canonici*, II, *Extravagantes communes*, livre III, titre I, chapitre 1, col. 1255-1257, éd. Friedberg, Leipzig, 1879 : « Docta Sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officiis, quae dubitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. (...) Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mesurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantatur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. (...) Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus ; hoc relegare ; immo, prorsus abiicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum fratrum consilio distincte praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat. (...) Per hoc autem non intendimus

prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus, in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi, supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum Avinioni Pontificatus nostri anno IX. »

37. E. ANHEIM, « Une controverse médiévale... », *ibid.*, p. 221-224.

38. E. ANHEIM, « Une controverse médiévale... », *ibid.*, p. 230-235.

39. E. ANHEIM, « Une controverse médiévale... », *ibid.*, p. 238-242.

40. A. TOMASELLO, *Music and Ritual...*, *op. cit.*, p. 47 ; E. ANHEIM, « La grande chapelle de Clément VI... », *op. cit.*, p. 123.

41. Sur cette réforme, voir A. TOMASELLO, *Music and Ritual...*, *ibid.*, p. 47-52 ; B.

SCHIMMELPFENNIG, « Die Organisation der päpstlichen Kapelle in Avignon », *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 50 (1970), p. 80-111, ici p. 91-94 et *Id.*, « Aspekte des päpstlichen Zeremoniells in Avignon », in C. MEYER (dir.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge. Actes des colloques de Royaumont 1986, 1987 et 1988*, Paris, 1991, p. 229-243, ici p. 234.

42. Pour ce qui est de l'évolution de la fin du siècle, voir les deux articles cités précédemment de B. Schimmelpfennig, et concernant les chapelains commensaux et les chapelains d'honneur, voir K. H. SCHÄFER, « Päpstlichen Ehrenkapläne aus deutschen Diözesen im 14. Jahrhundert », *Römische Quartalschrift*, 21 (1907), p. 97-113 ; G. TELLENBACH, « Beiträge zur kurialen Verwaltungsgeschichte im 14. Jahrhundert », *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 24 (1932-1933), p. 150-187 ; B. GUILLEMAIN, « Les chapelains d'honneur des papes d'Avignon », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 64 (1952), p. 217-238.

43. E. ANHEIM, « Naissance d'un office. Pierre Sintier, premier maître de chapelle du pape (1336-1350) », in A. JAMME et O. PONCET (dir.), *Offices et papauté (XIV^e-XVII^e siècle). Charges, hommes, destins*, Rome, 2005, p. 267-301.

44. E. ANHEIM, « Naissance d'un office... », *ibid.*, p. 285-291.

45. E. ANHEIM, « Naissance d'un office... », *ibid.*, p. 300 et B. SCHIMMELPFENNIG, « Die Organisation... », *op. cit.*, p. 105.

46. H. HOBERG, *Die Inventare des päpstlichen Schatzes in Avignon (1314-1376)*, Cité du Vatican, 1944, p. 103 et p. 153-160 pour ce qui concerne le trésor liturgique ; F. EHRLE, *Historia Bibliothecae Romanorum Pontificum*, Rome, 1890, p. 221-223 pour ce qui est de la bibliothèque de la chapelle.

47. E. ANHEIM, « La grande chapelle de Clément VI... », *op. cit.* ; D. VINGTAIN, *Avignon. Le palais des Papes*, La Pierre-qui-Vire, 1998 ; L.-H. LABANDE, *Le palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, Marseille, 1925.

48. B. GUILLEMAIN, *La cour pontificale d'Avignon...*, *op. cit.*, p. 362-367 ; A. TOMASELLO, *Music and Ritual...*, *op. cit.*, chap. 2, « The Capellani Capelle Pape », p. 47-75 et l'annexe prosopographique, p. 200-268 ; E. ANHEIM, « Diffusion et usages de la musique polyphonique mesurée (*ars nova*) dans la France du Midi, le nord de l'Espagne et de l'Italie (1340-1430) », *Cahiers de Fanjeaux*, 35 (2000), p. 287-323 et *Id.*, *Pouvoir pontifical et culture...*, *op. cit.*, chap. 4, « La formation d'un milieu social », p. 286-359.

49. Outre les références précédentes, voir G. DI BACCO, « Documenti vaticani per la storia della musica durante il Grande Scisma (1378-1417) », *Quaderni Storici*, 32 (1997), p. 361-384 ; « The papal chapels and Italian sources of polyphony during the Great

- Schism », in R. J. SHERR (dir.), *Papal Music...*, op. cit., p. 44-92 ; G. DI BACCO et JOHN NADAS, « Verso uno "stile internazionale" della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378-1417) : il caso di Johannes Ciconia da Liège », in *Cappellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta*, I, 1994, p. 7-74.
50. M. BENT, « Early Papal Motets », op. cit., et D. LEECH-WILKINSON, « The emergence of *ars nova* », *Journal of Musicology*, 13 (1995), p. 285-317.
51. Voir les références précédentes ainsi que A. TOMASELLO, *Music and Ritual...*, op. cit., chap. 5, « The Apt Manuscript », p. 123-150 ; K. KÜGLE, *The Manuscript Ivrea*, *Biblioteca Capitolare 115 : Studies in Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Ottawa, 1997 ; E. ANHEIM, « Diffusion et usages de la polyphonie... », op. cit., p. 290-292 et ID., *Pouvoir pontifical et culture...*, op. cit., p. 525-531.
52. E. ANHEIM, « Diffusion et usages de la polyphonie... », *ibid.*, p. 295-296.
53. Sur Philippe, voir A. COVILLE, « Philippe de Vitry, notes biographiques », *Romania*, 59 (1933), p. 520-547. Sur le motet lui-même, voir M. BENT, « Early Papal Motets », op. cit., et surtout A. WATHEY, « The motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance », *Early Music History*, 12 (1993), p. 119-150. Pour l'édition, G. K. GREENE, *French Secular Music. Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 1981, p. 97-103, et l'édition du texte seul par A. WATHEY, « The motets of Philippe de Vitry... », *ibid.*, p. 136-138.
54. K. KÜGLE, *The Manuscript Ivrea...*, op. cit., et A. WATHEY, « The motets of Philippe de Vitry... », *ibid.*, p. 122-124.
55. E. ANHEIM, *Pouvoir pontifical et culture...*, op. cit., p. 532-534.
56. A. WATHEY, « The motets of Philippe de Vitry... », op. cit., p. 136 : « *Lugentium siccentur oculi/plaudant senes, exultent parvuli/umbre mortis quoniam regio/quos tenuit splendoris visio/est exorta ; radio Spiritus/Clemens sextus factus divinus.* »
57. A. WATHEY, « The motets of Philippe de Vitry... », *ibid.* : « *Petre clemens tam re quam nomine/cui nascentis Donantis dextera/non defuit, qui ymo cardine/et supremo beata munera/suscepisti felix (...).* »
58. Pour un autre exemple d'analyse musicologique beaucoup plus approfondie sur le répertoire avignonnais, voir J. CHALICARNE, « La musique et le Verbe. Composer en polyphonie à la chapelle d'Avignon », *Études grégoriennes*, 31 (2004), p. 177-202.
59. K. KÜGLE, *The manuscrit Ivrea...*, op. cit., p. 112-113, M. BENT, « Early Papal Motets », op. cit., p. 17-18 et O. CULLIN, *Laborintus. Essais sur la musique au Moyen Âge*, Paris, 2004, p. 147-151.
60. O. Cullin, *Laborintus...*, *ibid.*, p. 148.
61. O. Cullin, *Laborintus...*, *ibid.*, p. 149.
62. O. Cullin, *Laborintus...*, *ibid.*, p. 150.
63. Ces observations sont empruntées à E. ANHEIM, *Pouvoir pontifical et culture...*, op. cit., p. 535-536.
64. Voir, outre le livre déjà cité de M.-N. Colette, M. Popin et P. Vendrix (*Histoire de la notation...*, op. cit.), A.-M. BUSSE BERGER, « The evolution of rhythmic notation », in *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge, 2002, p. 628-656 et le travail de D. TANAY, « The transition from the *ars antiqua* to the *ars nova* : Evolution or revolution ? », *Musica Disciplina*, 46 (1992), p. 79-104 et, surtout, ID., *Noting music, making culture : The intellectual context of rhythmic notation, 1250-1400*, Holzgerlingen, 1999, qui permettra également d'avoir une perspective sur la bibliographie antérieure, depuis le travail fondateur de J. WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, qui était justement cité par Max Weber dans sa *Sociologie de la musique*.

65. E. ANHEIM, « Une controverse médiévale sur la musique... », *op. cit.*, p. 238-241.
66. M. WEBER, *Sociologie de la musique...*, *op. cit.*, p. 117-121.
67. E. ANHEIM, « Diffusion et usages de la musique... », *op. cit.*, p. 293-294.
68. Sur la notion de « paysage sonore », voir le livre déjà cité de J.-M. FRITZ, *Paysages sonores...*, *op. cit.*
69. E. ANHEIM, « Diffusion et usages de la musique... », *op. cit.*, p. 294.
70. Sur les motets polyphoniques dédiés à des princes, en dehors des papes pour lesquels existe l'étude de M. Bent déjà citée, voir E. ANHEIM, « Les calligrammes musicaux de Baude Cordier », in M. CLOUZOT et E. LALOUÉ, (dir.), *Les représentations de la musique au Moyen Âge, Les cahiers du musée de la musique*, 6 (2005), p. 46-55, en particulier p. 51-53, avec renvois bibliographiques.
71. P. VEYNE, « Propagande expression roi, image oracle idole », in *La société romaine*, Paris, 1991, p. 321.
72. P. VEYNE, « Propagande expression roi... », *ibid.*, p. 332.
-

INDEX

Mots-clés : polyphonie, cour pontificale

AUTEUR

ÉTIENNE ANHEIM

Université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines ; ESR